

A Montserrat Rodés

El maig de l'any 1967, l'Editorial Sudamericana publicava *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, i l'any 1968, també el mes de maig, els fets de París provocaven l'estupefacció de molts intel·lectuals i artistes: alguna cosa «definitivament» havia canviat. (Ben cert que els processos històrics mai no són tan senzills ni les causes són tan evidents, però prenguem aquests dos fets que proposo —ells entre si tan diversos— ni que sigui com a símptomes). En forma d'eslògan i tot que ho trobem: la imaginació al poder. Arran de la «descoberta» de García Márquez, i amb ell de tota una literatura, es va començar a parlar de la relació d'aquesta obra i d'altres de comparables amb el realisme; si hi havia realisme, no podia ser, és clar, un realisme normal i corrent, i van sorgir dues etiquetes: el «realisme màgic» o «meravellós», primer, i, després, el «realisme mític». Del primer tipus, en trobem definicions i defenses a Alejo Carpentier,¹ el qual també n'és un exemple en les seves novel·les; el segon tipus té un bon propagandista en Carlos Fuentes,² el qual també l'exemplifica amb les seves novel·les.

A desgrat de les meravelles que se'ns hi conten, *Cien años de soledad* és una novel·la realista, com va aconseguir de demostrar en un llibre remarcable Vargas Llosa. La imaginació desborda les fronteres del racionalisme i se n'empara: és la revolta, la transgressió. I la recuperació. A través de la imaginació alliberada (els mitjans són molts: de l'alliberament del cercle familiar a la droga) recuperem allò més íntegre i pur que hi ha dins nostre, fins fa poc constret al silenci. Aquest és, precisament, el lloc del mite i de la imaginació mítica. La imaginació per ella sola mancava de suports, els quals li proporciona el mite, ara del tot «profanat», però encara lloc comú, emergència de l'inconscient col·lectiu, sempre terra dels homes. La pretensió és la universalitat del missatge. En el fons de cada home dorm una personalitat primitiva ofegada pels esquemes de pensament de la societat cristiana occidental. Es cerca, doncs, d'alliberar-se, ben sovint a les palpentes, perquè no és clar el mitjà de l'alliberament ni tampoc cap a on cal anar. L'únic cert és que cal deixar de ser o de pensar tal com sempre s'ha fet i està bé de fer: és la revolta que emmena la transgressió de la norma. Aquesta

problemàtica, complexa i difícil, senyoreja la narrativa catalana des de fa dies (i negligeix la poesia, on també la trobaríem) i no sempre la resposta ha estat el mite ni la imaginació. El mite, però, hi compta força.

L'any 1969, Joan Triadú escrivia que la poesia catalana començava a cedir i donava pas a una novel·la «que atenyia un nivell d'expressió "poètic" i mític».³ Triadú atorga a la novel·la una posició «crítica i renovadora», i considera que el novellista ha de fer front a tres situacions: la «revolta» contra l'imperatiu noucentista, la «transgressió» dels límits establerts i la mitificació. Aquestes tres situacions (coexistents, o no, en cada novel·la) descriuen, segons Triadú, la novel·la catalana «d'aquests anys», que jo suposo que són els anys cinquanta i primeries dels seixanta. Amb tot i la vaguetat d'aquests conceptes, Triadú indicava el centre del problema: la novel·la davant el mite.

L'any 1967 va guanyar el premi Víctor Català un escriptor jove que llavors signava Ramon-Terenci Moix, amb una obra intitolada *La torre dels vicis capitals*. El llibre va moure fressa quan es va publicar. Era molt diferent del que es feia per aquests topants, potser massa i tot: sadisme, masoquisme, perversitat, obscenitat, crueltat i tot el que vulgueu, un interès real per la cultura *pop* i una imaginació contemporània i vivaça; però també un llenguatge encara dur i una tècnica insegura. Inquietava, i era molt a prop. Amb això tampoc no vull dir, ni de lluny, que en Moix fos l'introduïdor a Catalunya de la imaginació renovada ni del mite. Sarsanedas, Peruchó o Artís-Gener són magnífics exemples d'obres on la imaginació i la utilització dels mites dominen. Però és en les obres de Terenci Moix i de la gent de la seva edat on el mite adquireix una funcionalitat literària crítica i renovadora (que diria Triadú), molt pròxima a les inquietuds morals dels temps que corren.

Convé fer avinent que la utilització del mite no és sempre un fenomen conscient: el novellista no s'ha proposat pas de parlar d'aquell mite segons un esquema donat, bé que la reelaboració de mites ha estat contínua al llarg de tota la història de la literatura. El mite de l'aventura de l'heroi apareix sovint a les novel·les de força autors joves i, tenint en compte l'íntima relació entre la joventut dels escriptors i el tema de la formació i de la iniciació a la vida de l'heroi de la

1. Alejo CARPENTIER, *Tientos y diferencias* (Montevideo, Arca, 1973³), sobretot el capítol "De lo real maravilloso americano", ps. 102-120.

2. Carlos FUENTES, *La nueva novela hispano-americana* (Mèxic, Joaquín Mortiz, 1969).

3. Joan TRIADÚ, *La novel·la catalana de postguerra: un fenomen dels més significatius*, "El Pont", núm. 35 (1969), p. 8.

ficció, m'ha semblat que podria ser recom-
pensador d'entretenir-s'hi. Cal dir, però,
abans de començar, que no he pretès d'es-
gotar ni el tema ni els materials: no he selec-
cionat totes les obres on apareix el tema (en
algunes només és tangencial), sinó que n'he
escollides algunes en les quals les semblances
temàtiques i estructurals eren tan considera-
bles que permetien una comparació fruitosa.
Finalment, no sobra dir que és a les novel-
les de Terenci Moix on trobem compendiada
la immensa majoria dels temes que m'ocupen;
però en aquesta nota el faig servir només
com a terme de referència i dono entrada a
la narrativa que, d'alguna manera, en pro-
cedeix, i en la qual, diversament, ha influït.

L'aventura de l'heroi

El mite és la narració dels orígens, la his-
tòria sagrada. Abans que s'institucionalitzés
el pensament racionalista, imperava un pen-
sament mític dependent de la màgia i de la
religió (amb una lògica interna també, tot
s'ha de dir). Ara sembla que es vulgui recu-
perar aquest estadi. I no sempre d'una ma-
nera conscient. En qualsevol cas, és molt no-
table la incidència de novel·les l'estructura
temàtica de les quals es correspon amb l'es-
tructura de l'aventura de l'heroi. També hi
compta, penso, el fet que la sensibilitat ac-
tual ens fa ser més capaços i receptius en rela-
ció amb el tema. Fins podríem dir que el
pensament mític (i ara esquematitzo) consti-
tuiria o podria constituir una alternativa
al racionalisme, al pensament lògic de la llei
de la causa i l'efecte. Quedem-nos, com a mí-
nim, amb una idea d'eixamplament, d'enri-
quiment de les formes de vida.

L'esquema de l'aventura de l'heroi consta de
tres parts i de diversos passos menors. Com
que en parlem en relació amb la literatura,
hem d'entendre aquesta trajectòria com una
estructura les parts de la qual constitueixen
funcions de la totalitat. La funcionalitat dels
diversos mitemes (la unitat significativa mí-
nima d'un mite), motius (situacions típiques
que es repeteixen) i imatges arquetípiques
(aquelles que es fonamenten o gesten en
l'inconscient col·lectiu) depèn de les neces-
sitats de la narració, la qual no es presenta
com una repetició incessant d'una història
única, sinó que l'elabora i reelabora, fins
aconseguir productes on l'esquema original
sigui dominat per un mitema aparentment se-
cundari, i així fins a l'infinit. L'esquema que
jo recullo enclou l'esquema proposat per Jo-
seph Campbell,⁴ ampliat amb els processos

del ritu iniciàtic, tal com l'ha formulat Juan
Villegas.⁵

La primera etapa la constitueix l'abandó
de la vida menada fins al moment; hi tro-
bem aquests estadis possibles: 1) el mitema
de la crida, 2) el mestre o desvetllador, 3) el
viatge, 4) el pas del llindar, i 5) diversos mo-
tius complementaris (l'orfenesa, el desarrela-
ment, etc.). La segona etapa comprèn la in-
iciació en si, és el període d'adquisició d'ex-
periències (Campbell parla de proves): 1) el
viatge, 2) l'encontre, 3) l'experiència de la
nit, 4) la caiguda o el descens als inferns, 5)
els laberints, 6) morir i renèixer, 7) la fugi-
da i la persecució i 8) motius diversos com-
plementaris (la primera vegada, l'esbalaïment
o la descoberta, la solitud, l'amistat, l'amor...). La tercera etapa se centra en la vida
de l'iniciat i comprèn les peripècies del triomf
o del fracàs de l'heroi (Campbell parla de
la reintegració a la societat): 1) el retorn, 2)
la fugida màgica, 3) la negativa al retorn, 4)
el pas del llindar del retorn, i 5) la posses-
sió dels dos mons.

Com ja he apuntat abans, no trobarem
aquestes etapes sempre ni pertot, ni les tres
etapes globals ni les parcials, ni aquestes en
el mateix ordre ni amb la mateixa importàn-
cia. Una narració pot aturar-se en un punt
intermedi i no sortir-ne. També pot ser que
incorpori funcions noves, com, per exemple,
Rera els turons del record (1970), de Guil-
lem Frontera,⁶ on, a més de mitemes per-
tanyents a l'aventura de l'heroi, trobem prou
elements com per relacionar la novel·la amb
els arquetipus que en definien el gènere se-
gons la classificació proposada per Northrop
Frye:⁷ en aquest cas, la novel·la es limita a
dues etapes del cicle solar, el capvespre i la
nit, la tardor i l'hivern, la pluja i la fredor,
la mort i la dissolució del personatge, amb
la qual cosa l'obra cauria dins el gènere ele-
gíac o tràgic (etiquetació que, és obvi, dema-
naria una matisació).

L'avantatge d'utilitzar aquest esquema és
que permet de racionalitzar i comprendre una
història donada sense cap indicació especial.
Darrerament hi ha una certa tendència a

5. Juan VILLEGAS, *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX* (Barcelona, Pla-
neta, 1973). A la pàgina 74 hi ha un resum de
l'esquema de Campbell i a les pàgines 83-135 el
que proposa l'autor.

6. Guillem FRONTERA, *Rera els turons del re-
cord* (Barcelona, Edicions 62, 1970).

7. Northrop FRYE, *The Archetypes of Litera-
ture*, dins *Fables of Identity. Studies in Poetic
Mythology* (Nova York, Harcourt, Brace &
World, 1963), article publicat per primera vegada
a "The Kenyon Review", XII (1951), i reimprès a
Myth and Method, a cura de James E. MILLER
(University of Nebraska Press, 1960), ps. 144-162,
que és l'edició que he utilitzat. La referència és
a la pàgina 156.

4. Joseph CAMPBELL, *El héroe de las mil ca-
ras. Psicoanálisis del mito* (Mèxic, Fondo de
Cultura Económica, 1972). L'edició original és
del 1949.

considerar l'obra literària com un discurs proveït de sintaxi i semàntica, però sense pragmàtica; desproveït, doncs, de context que l'expliqui o completi, el mateix discurs constitueix el seu context. És per aquí que podem acceptar, en primer lloc, la denominació d'«heroi» que es dona als protagonistes de certes novel·les (és l'heroi aquell personatge el context literari del qual el projecta endavant com a figura central i decisiva en el procés de la iniciació: ell rep tota l'atenció del narrador, quan no és ell mateix el narrador); en segon lloc, la utilització d'un esquema objectiu com a suport del discurs crític: el mite fa possible la interpretació de l'obra, en facilita l'exegesi ideològica. Quant a la riquesa de l'experiència que aquestes novel·les ens poden oferir, val la pena de recordar un fet sabut en paraules de Cleanth Brooks i Robert Penn Warren: «*It is a good general principle, however, that the relatively inexperienced writer should work in terms of life which he has been able to observe at first hand or about which he has some special knowledge.*»⁸ L'autor novell tendeix a treballar amb les seves experiències i, sense fer necessàriament autobiografia (que és ben possible, d'altra banda), fica en l'obra bona part del que ha viscut. La utilització de l'estructura mítica permet que el lector comparteixi amb el narrador les peripècies vitals de l'heroi a un nivell de comunicació de gran immediatesa, sobretot en el cas d'un lector jove, el qual potser participa dels problemes de què parla l'autor. Allà on, amb freqüència, no arriba el domini del llenguatge o de la tècnica, arriba l'interès que suscita en nosaltres, lectors, la temàtica d'algunes novel·les. Frye escriu: «*Art deals not with the real but with the conceivable.*»⁹ Allò que trobem en aquestes novel·les és la vida, l'oportunitat possible: coneixem la inquietud que fa fugir Dimas Ricardell, ens és pròxim el viatge interior cap als orígens de l'ésser (trajecte equiparable a un viatge físic) de Lluís Lluïl o de Bruno Quadreny i Jordi Llovet, compremem la inutilitat de la fugida d'Anna Cerdà, participem del fracàs de la Mundeta universitària, de part de l'epopeia de Joana Barceló i envegem el destí de Pere Caimari. I no defenso pas la identificació catàrtica del lector amb el protagonista de l'obra, però som molt a prop d'aquestes novel·les.

La vida que s'abandona: la crida

Allò que Campbell exposa en el seu esquema de l'aventura de l'heroi i que amb tota justícia Villegas critica, tot invocant l'autoritat de Sartre,¹⁰ és el fet que, a l'etapa del retorn a la vida abandonada, se suposa que l'heroi es reintegra harmoniosament a la societat que va deixar, ara ric del que ha guanyat en la seva aventura. Però si dessacralitzem el mite i el reduïm a les coordenades del nostre temps, si pensem que l'heroi emprèn el viatge iniciàtic (en podríem dir fugida) perquè no està d'acord amb la societat en què viu, la vida que mena, els principis que el sostenen, o, senzillament, perquè vol veure noves coses, ens trobarem que, després de la iniciació, de l'experiència enriquidora, l'heroi tornarà a una societat l'estructura de la qual (amb rares excepcions) romandrà quasi inalterada, és a dir, tan insatisfactòria i frustrant com abans. Si l'escriptor, com demostren la major part dels textos que avui podem llegir a un cert nivell, adopta una actitud crítica enfront de la societat burgesa contemporània, el reingrés de l'heroi a un món dominat per unes estructures opressives esdevindria un contrasentit.¹¹ Les úniques sortides que té l'heroi són dues: integrar-se o frustrar-se (amb suïcidi o sense). Però si l'heroi, tornat a la societat, manté encara una actitud revoltada (cerca l'alliberament, la seva personalitat autèntica, millors condicions de vida, el desenrotllament de la societat), el més lògic és preveure el fracàs final, absolut i desolador: són els casos d'Anna Cerdà i Lluís Lluïl. Altrament, la novel·la d'Oriol Pi de Cabanyes, *Oferiu flors als rebels que fracassaren* (1973),¹² ofereix una tercera via, ja implícita en el vers de Salvador Espriu que esdevé una mena de leimotiv: «I em quedaré aquí fins a la mort»; el protagonista, Dimas Ricardell, torna a Barcelona i emprèn de nou la lluita per canviar la societat en què viu. La lluita política, cívica, literària o moral; esdevé una sortida realista per a l'heroi que retorna a casa madur d'experiències, sempre, però, amb el risc imminent del fracàs.

A dues novel·les que han suscitat comen-

10. Juan VILLEGAS, *op. cit.*, p. 76. Cf. Jean-Paul SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature?* (Paris, Gallimard, 1948), sobretot el capítol "Pour qui écrit-on?"

11. N. FRYE escriu: "[...] art, which Plato called a dream for awakened minds, seems to have as its final cause the resolution of the antithesis, the mingling of the sun and the hero, the realizing of a world in which the inner desire and the outward circumstance coincide" (*op. cit.*, p. 159).

12. Oriol PI DE CABANYES, *Oferiu flors als rebels que fracassaren* (Barcelona, Edicions 62, 1973).

8. Cleanth BROOKS i Robert PENN WARREN, *Understanding Fiction* (Nova York, Appleton-Century-Crofts, 1959²), p. 644.

9. N. FRYE, *op. cit.*, p. 158.

taris abundants com a «novelles de la fugida», l'aventura de l'heroi s'estructura de manera molt diferent. *Abans del foc* (1971), de Jaume Fuster,¹³ és una història protagonitzada sobretot per Jordi Pinós, traductor i aprenent d'escriptor, que vol fer carrera literària i manté un compromís polític més o menys vague. Amb Jordi Pinós viu Anna Cerdà (que ha tingut abans relacions amb Oriol Puig-Reig, burgès, destacat membre d'un grup polític, clandestí, naturalment), la qual és detinguda i, esfondrades les seves il·lusions i creences, sola i deslligada de tot, emprèn una fugida que preveu inútil. Són dos fracassos: el fracàs amorós (primer l'Oriol, després en Jordi) i el fracàs polític (el grup desfet, la lluita aturada, els objectius perduts i l'esperança ajornada). Per la seva part, Jordi emprèn, segur i volenterós, una carrera literària; Oriol, una carrera acadèmica i una experiència amorosa nova (ara no ha de «model·lar» la noia: ella és de la seva classe; a remarcar la utilització del mite de Pigmalión), és a dir, s'estabilitza. Aquesta és la clau de la recerca de l'heroi: la conciliació amb el pare, és a dir, amb la societat i amb els homes; però ja en sabem el resultat: l'harmonia és impossible, només hi ha lloc per a la fugida, el fracàs, la frustració, el suïcidi.

Oferiu flors als rebels que fracassaren, d'Oriol Pi, és la història d'una fugida, de la qual es preveu el retorn. La iniciació es duu a terme fora de Catalunya, i el retorn, amb l'experiència acumulada, és emprès a fi de recobrar allò que de més autèntic té la vida al país propi: l'heroi, Dimas Ricardell, torna a la societat abandonada amb un «nou, desaprofitat bagatge d'impressions i de records esborradissos» (p. 166); no duu a casa cap foc sagrat (el mite de Prometeu), sinó la consciència que aquell és el seu lloc i allí hi ha el seu futur (p. 166 també). Finalment s'adona que el viatge «no ha estat en va» (p. 171, la cursiva és de l'autor) i, de manera definitiva, amb reticències però, s'integra a la lluita que li obre unes certes possibilitats de realitzar-se. Tant a l'obra de Fuster com a la d'Oriol Pi de Cabanyes, és el lloc on s'ha viscut, el país propi, allí on cal arrelar; és, doncs, el desacord entre com se viu i com se voldria viure allò que duu l'heroi a la fugida o a la frustració que pot precedir una fugida. Seguint la comparació, trobarem que la diferència entre l'aventura de Dimas Ricardell i la d'Anna Cerdà rau en el moment en què comença la narració: Pi de Cabanyes inicia la narració en el moment en què comença la fugida; Fuster també, però en una feixuga i no sempre eficaç sèrie de *cutbacks* ens conta els precedents que ex-

pliquen la fugida d'Anna, és a dir, la seva aventura iniciàtica.

Si considerem de més a prop les novel·les, haurem de cercar-hi, d'acord amb el mètode emprat, la primera etapa de la iniciació: l'abandó de la vida i el mitema de la crida. La crida dóna la clau del món que es nega i, per tant, del món que es voldria posseir. No cal entendre la crida literalment, en alguns casos són situacions límit les que permeten el desvetllament dels personatges: la malaltia, la solitud, la mort, la descoberta de la inautenticitat vital o de la falsedat dels valors amb què s'ha viscut.¹⁴ També pot consistir la crida en un moviment conscient, voluntari, o en una resposta a un estímul exterior. El personatge que esdevindria típic seria el de l'empleat de classe mitja, la vida del qual transcorre monòtonament i sense massa esperances de varietat fins al moment de la crida (*La trampa*, de Josep M. Espinàs, n'és un exemple exacte). Ara com ara, a les novel·les que he esmentat, els protagonistes són, sobretot, estudiants, gent jove que comença, i el plantejament és una mica divers. Dimas Ricardell fugia «amb el passat i del passat, com tants i tants d'altres trets del mig darrera fracassos d'amor, lluites polítiques de faccions, camades, partides i partits, castes, oligarquies, la llei de l'embut i la neurosi del país esquistat i neguitós» (p. 9), encara que és conscient que la seva és una «escapada censurable» (p. 17), (el mateix narrador ja ens dóna elements valoratius dels fets), en la qual domina l'afany d'autodestruir-se, de suïcidar-se (p. 16), sota el pes de la mala consciència (el perill de la integració és imminent, sempre). A *Abans del foc*, una de les crides consisteix a descobrir Anna que «la seva vida no era vàlida, que no era vida, que era un etern deixar arrossegat-se per circumstàncies totalment alienes a la seva dimensió exacta i que només aconseguiria vèncer aquest cúmul de circumstàncies acceptant, d'una vegada per totes, la seva autodestrucció, el seu autoanorreament que la purificaria i així i tot no sabia si de la purificació naixeria una nova Anna, l'Anna real que havia estat cercant endebades, durant tant de temps, l'Anna que fos mesura exacta d'allò que li calia ser: una persona humana» (p. 121). És ben clar que es tracta d'una crisi de valors, de personalitat, de manca d'arrels segures. Val la pena de remarcar que ambdues novel·les tenen el mateix llinyar del viatge: el Born de Barcelona de cara a un nou dia. A *Rera els turons del record* la crida és el diari recuperat i rellegit que origina la llarga meditació-mondleg-carta que és la novel·la. Una crida objectiva enclou *El paratge de l'aranya* (1973), de Francesc Barceló i Fortunv: el protagonista ha de tornar

13. Jaume FUSTER, *Abans del foc* (Barcelona, Edicions 62, 1971).

14. Juan VILLEGAS, *op. cit.*, ps. 95-101.

a Mallorca (la societat abandonada en una primera fugida o viatge, d'altra banda) a fer el servei militar; a Mallorca l'heroi emprèn el viatge de retorn als orígens i comença a redescobrir-se.¹⁵ En el cas dels novellistes mallorquins, la crida consisteix ben sovint en l'ofec que experimenta l'heroi en un ambient dependent del turisme, culturalment tancat i socialment conservador, i, com a conseqüència, sent la necessitat d'apartar-se'n i descobrir noves possibilitats de vida: ho trobarem a *Cròniques de la molt anomenada ciutat de Montcarrà* (1972), de Maria Antònia Oliver,¹⁶ a *Rera els turons del record*, a *El paratge de l'aranya*, etc.

A la mateixa crida a vegades hi intervé un mestre o desvetllador, encara que la seva aparició pot ser posterior i demorar-se fins a la iniciació en si. En el cas d'*Abans del foc*, si seguim el temps cronològic de l'acció, ens trobarem primer amb el trasllat dels pares d'Anna Cerdà a Barcelona (=la crida) i la trobada amb l'Oriol Puig-Reig (=el mestre o desvetllador), que la inicia en el sexe i la política (a la fi de la novella sabem que pensa en ella com «aquella noia que ell havia modelat», p. 147). A *Oferiu flors als rebels que fracassaren* el paper de mestre l'exerceix una parella, Abbie i Stella Matutina, els quals «havien mostrat el camí del nou món freak» (p. 59) a Dimas Ricardell, empresonat per còmplice en el tràfic de drogues que sembla que practicaven els seus iniciadors. La solitud és el motiu dominant de l'aventura de Dimas Ricardell (i en la del Lluís Lluís de *Rera els turons del record*; pensem en el sentit d'estranyesa de tot que la solitud pot comportar: desarrelament i afany d'aventura i descoberta, potser de paradisos, en serien les conseqüències), en el qual pesen d'una manera determinant els records i les frustracions recollides a Barcelona. A *Ramona, adéu*¹⁷ el mestre apareix a dues històries; a la de la Mundeta II és l'Ignasi, poeta i anarquista, que li fa l'amor per primera vegada; a la de la Mundeta III, és en Jordi Soteras, consciència lúcida i magnànima, qui vetlla de prop o de lluny els seus passos. L'iniciador, se suposa, efectua la crida (no sempre, com hem vist) o bé, més en general, s'encarrega de propiciar en el que s'inicia la consciència que ha d'abandonar la forma de vida que ha dut o, si més no, fer-ne evident la insatisfactorietat. A *Ramona, adéu*, encara, l'estudiant ros que constitueix l'amor prohibit de la Mundeta I,

esdevé un desvetllador, més que mestre: Mundeta I torna conscient de la mena de vida que fa, i de la insatisfacció que comporta. A les *Cròniques de la molt anomenada ciutat de Montcarrà*, a la pàgina 95, el narrador ens explica les raons (la crida) per les quals la família va abandonar Montcarrà: «Na Joana Barceló i Caimari (...) va embarcar, ella també, i va refer de bell nou el camí que dues generacions de la seva família ja havien fet, una per doblers, l'altra per política, i ella per cultura.» Aquí comença el viatge.

El descens als inferns

La segona etapa és la de la iniciació en si. L'heroi ha de recórrer un camí (interior o exterior) de proves i obstacles que li permetran de descobrir a poc a poc un nou sentit per a la seva vida o un sistema de valors diferent. Cal tenir present, com escriu Villegas: «*El orden de aparición [dels mitemes] adquirirá un sentido significativo dentro del contexto de cada novela en particular, en cuanto éste es un microcosmos portador de una visión del mundo o de un determinado sistema de valores. Idea que implica que el mitema aparece en su estructura esencial y que el contenido ideológico del mismo lo proporciona el contexto del mundo en el que se concreta*».¹⁸ La iniciació, és a dir, l'aventura té com a mitema bàsic el viatge, que pot ser en l'espai o en profunditat, cap endins; en tots dos casos vol dir evolució, recerca que duu de les tenebres a la llum, tensió de la recerca i del canvi, inquietud. Ja ho esmentava a la fi del paràgraf anterior, a les *Cròniques de la molt anomenada ciutat de Montcarrà*, capítol III, apareixen viatges paral·lels amb finalitats diverses, com la citació il·lustra, però és que paral·lels al viatge de Na Joana hi ha els viatges de Jaume Picó i de Pere Caimari, els seus parents. Jaume Picó fuig de l'illa i abandona el món del turisme que l'ha vençut, vol deixar-ho tot i no tornar més. Pere Caimari inicia la seva revolta mentre fa el soldat (a remarcar el paral·lisme amb la situació de Fèlix, d'*El paratge de l'aranya*, on el servei militar té una funció diferent, tanmateix) i, un cop conscienciat, ho abandona tot i emprèn la fugida: declarat desertor i rebel, ha d'abandonar l'illa i el país (en una fuga paral·lela a la d'un oncle seu, p. 101) en cerca d'una llibertat que no havia pogut trobar a Montcarrà; l'espera el maig francès, aquí símbol d'un tipus nou de revolta i de vida. Escriu el narrador: «En Pere pujava, en Jaume baixava i na Joana anava en línia recta, tots tres camina caminàrs i cap envant

15. Francesc BARCELÓ I FORTUNY, *El paratge de l'aranya* (Barcelona, Nova Terra, 1973).

16. Maria Antònia OLIVER, *Cròniques de la molt anomenada ciutat de Montcarrà* (Barcelona, Edicions 62, 1972).

17. Montserrat ROIG, *Ramona, adéu* (Barcelona, Edicions 62, 1972).

18. Juan VILLEGAS, *op. cit.*, ps. 105-109.

te faràs a la recerca de tot allò que no havien pogut trobar a Montcarrà» (p. 102). El mateix narrador judica la trajectòria de cada personatge en parlar-nos del sentit espacial (metafòric) del seu camí. El viatge omple el 90 % d'*Oferiu flors als rebels que fracassaren* i esdevé el fonament de l'estructura narrativa. A la majoria de les novel·les de què he parlat, el viatge és simbòlic, és a dir, interior. Aquest és el cas d'*El paratge de l'aranya* o de *Rera els turons del record*, on, tanmateix, hi ha viatges a Barcelona, bé que supeditats al viatge interior (d'altra banda, el viatge és posterior en el temps), marcat per l'obsessió del suïcidi (el *vizio assurdo* de Pavese), conseqüència al seu torn de la solitud i de la manca de sentit de la vida. Però Lluís Lluís va i ve de Mallorca a Barcelona i és a Mallorca on prova de realitzar-se; Barcelona és la fugida. Com Fèlix, l'heroi d'*El paratge de l'aranya*, que efectua un viatge *au bout de la nuit* (paralel al de Lluís Lluís, que se suïcidarà), del qual reeixirà mercès a l'encontre amb Eva, la dona (la deessa, la mare-terra de Campbell; a remarcar el nom: la primera dona, mare de l'espècie), i el seu amor; emprendre de nou el viatge quan tancarà amb Eva, fins a trobar Blanca. Alhora el servei militar constitueix un viatge en ell mateix, enllaçat amb el mitema del descens als inferns (la prova no seria la vida militar únicament, el protagonista madurarà després de superar els obstacles interiors: els constrenyiments del seu jo). Recordar ja constitueix un viatge que no pot ser desdenyat: és la recerca del temps perdut, la reconstrucció del camí recorregut, l'afany de recuperar un difícil paradís perdut més o menys localitzat a la infantesa.

El descens als inferns és un dels mitemes que apareixen amb més freqüència a la novel·la moderna. Sovint es concreta en el motiu de la presó. Dimas Ricardell és emprisonat perquè la policia el suposa còmplice d'Abbie en el tràfic de drogues; a la presó, al present se li superposa el record de la Model de Barcelona i del perill de la militància política: «Potser necessitava de sentir-me una mica heroi (*Heroi de pa sucat amb oli, Dimas*), i en el fons no em desagrada de ser a la presó: tot sovint, a la Universitat, ho i parlant amb herois d'atorguen categoria de lluitador magnànim si has passat pel pixum... A mitjanit no em van venir a buscar, com esperava» (p. 59, la cursiva és de l'autor). Aquest mitema manté una relació inextricable amb el mitema de l'experiència de la nit, que pot concretar-se en el recorregut nocturn d'una ciutat (*leitmotiv* d'*El paratge de l'aranya*), però el nucli del qual consistiria en l'experiència de l'aïllament, la solitud i la foscor, interior i/o exterior. Mentrestant, la caiguda (el descens als inferns) representaria la davallada a l'in-

conscient i l'accés a totes les possibilitats de l'ésser, és a dir, el coneixement de nosaltres mateixos. No cal, doncs, explicar massa el sentit del cinquè estadi d'aquesta segona etapa iniciàtica: els laberints o, si fa no fa el mateix, les dificultats a vèncer i, també, l'àmbit del ritu iniciàtic. Tampoc no podem separar d'aquests mitemes el mitema de la mort i el renaixement (per exemple, *Oferiu flors als rebels que fracassaren*, p. 68, quan Dimas dorm a l'alberg d'Avinyó: «definitivament mort i ressuscitat»). Aquest darrer mitema, per la seva generalitat, els podria comprendre tots: la mort simbòlica (un descens als inferns) significaria un període d'estranyament, d'exili interior, de pèrdua de la consciència, del qual se'n surt (el renaixement, l'encontre amb l'amor o la veritat) en començar a viure una nova vida, fugint de la insatisfacció de la vida anterior.

Bona part d'*El paratge de l'aranya* i una immensa part de *Rera els turons del record* (novelles que elaboren una situació i uns àmbits força semblants) la constitueix un descens als inferns on no hi ha cap presó (hi plana com una amenaça, això sí, sobretot arran de la proclamació de l'estat d'excepció): es tracta d'un viatge interior, nocturn, ple de laberints, on continuament es mor i es neix. En el centre hi sol haver l'encontre que gira gairebé sempre a l'entorn d'una primera vegada (la pèrdua de la virginitat és un motiu que pot esdevenir mitema, com en el cas de la Mundeta II, a *Ramona, adéu*; té menys força a *Els carnisseres*, de Guillem Frontera,¹⁹ i encara menys a *Abans del foc*), de l'esbalaïment o la descoberta (el món del record o de la memòria i el món de la fantasia serien possibles àmbits de descoberta: la recuperació del temps perdut a *El dia que va morir Marilyn*,²⁰ el monòleg de *Rera els turons del record*, per no recordar *L'arcàngel* o els *Contes menorquins* de Pau Faner,²¹ la solitud (molt evident a *Rera els turons del record* o *El paratge de l'aranya*), l'amistat (tema bàsic a *El paratge de l'aranya*, *Rera els turons del record* i *El dia que va morir Marilyn*) i l'amor (mitema decisiu en totes les novel·les esmentades), superació de l'amistat i força salvadora enfront de l'angúnia, la solitud, la trivialitat i tota mena de represions i neurosis.

A *El paratge de l'aranya* se'n contenen les activitats de Fèlix a Ciutat de Mallorca on fa el servei militar; viu a casa d'en Lluís, més jove que ell, del qual no arriba a ser l'ini-

19. Guillem FRONTERA, *Els carnisseres* (Barcelona, Club Editor, 1969).

20. Terenci MOIX, *El dia que va morir Marilyn* (Barcelona, Edicions 62, 1969).

21. Pau FANER, *Contes menorquins* (Mallorca, Moll, 1972), i *L'arcàngel* (Barcelona, Nova Terra, 1974).

ciador o mestre a causa d'una distància no superada (a la fi, Lluís, desarrelat i incomprès, se suïcidarà: una aventura frustrada). Fèlix comença el campament el mes de gener, l'abril s'incorpora a la caserna i comença a viure a can Lluís: se sent molt ensopeït i sol, menjat pel record. Emmalalteix i no dorm, llavors surt de nits a recórrer la ciutat: és el descens als inferns barrejat amb l'experiència de la nit, mentre que els laberints són estrictament interiors (records, incertesa, crisi de valors, maduració). Després de l'esfondrament, Fèlix es recobra i aconsegueix un mínim de serenor, gràcies als amics sobretot (ps. 85-88): el juny treballa en la seva tesina. L'encontre amb Eva introdueix l'amor en la seva vida (p. 91 i següents); s'acaba la solitud i comença una nova vida: treballen tots dos, viuen junts i se senten lliures i segurs (ps. 108-109). La separació d'Eva (ella li diu a Fèlix: «Has envellit, estimat», p. 171) deixa Fèlix sol amb la impressió d'haver-se tancat massa i d'haver fet del seu amor un costum (ps. 171-173). Fèlix se'n va a viure amb uns altres soldats i comença una nova etapa de recerca: no sap què fer, si es quedarà o no (Eva l'ha deixat lliure perquè pugui decidir sense condicionar-lo). Al cap de poc, Fèlix s'agrada de Na Blanca (p. 179) i comença la segona (i definitiva) experiència amorosa. Quan acaba el servei militar, Fèlix ha de prendre la decisió: es queda o se'n va; llavors accepta un treball que li proporciona la seva família (aquí representarien el sistema integrador) i proposa a Blanca de casar-se i romandre a Mallorca: el seu viatge de retorn, doncs, ha acabat i, segons que sembla, es conforma amb el que li donen. Fa l'efecte que la novella es proposi ella mateixa com la història del qui ha retornat a Ítaca (el poema de Cavafis fa la funció de clau de la moralitat de l'obra: Ítaca seria la societat, la vida abandonada en iniciar el viatge) i ja no en vol o no en sap sortir; li basta l'experiència que ha recollit i que fa la seva fortuna. El poema de Cavafis, però, dona una sortida: Fèlix, encara que s'aturi, ha viscut el viatge, que és l'important; a més, n'hi haurà que, com Príam, potser un dia emprendran el seu viatge també.

A *Rera els turons del record*, l'autor utilitza el procediment de la confidència epistolar adreçada a un amic, suscitada per la lectura d'un diari personal. La insistència en les indicacions temporals és significativa, com ja apuntava més amunt, en dos aspectes: suggereix un gènere (segons Frye, elegíac o dramàtic, diria jo, i no tràgic) i crea una atmosfera propícia a l'experiència de la nit. Altrament, els mites de la destrucció de l'heroi, de la seva caiguda, de la seva solitud, de la seva mort violenta, del seu sacrifici, són rellevants en aquesta obra en els

dos aspectes esmentats a dalt, així com els personatges típics del gènere que se subordinen a l'heroi: el traïdor i la sirena. No podem oblidar que el protagonista, obsessiu per Pavese i Punta Anciola, acabarà suïcidant-se (es llançarà al mar des de Punta Anciola). L'acció es desenrotlla a la tardor i l'hivern, de capvespre i de nit, i acaba en la mort i la dissolució. A un altre nivell és el caos, el capvespre dels déus. Les causes de la mort de l'heroi són, bàsicament, les mateixes que enuncïem amb referència a d'altres novel·les; en qualsevol cas, ens trobem que el protagonista se sent estrany a tot, sol i sense lligams a res, tampoc no està d'acord amb la societat en què viu ni en les formes de vida i de pensament que li han ensenyat: el protagonista es revolta, però fracassa sempre (l'individualisme sembla un factor força negatiu). Val a dir que el cas de Lluís Llull és un cas d'heroi decadent i narcís, amb massa angúnies metafísiques i incapaç d'assolir una visió comprensiva, madura i objectiva (i crítica) de la seva societat. Convé remarcar el fet que la seva aventura és en molts moments paral·lela a la de Fèlix (aquest no pretén de ser un escriptor, però fa una tesina; la resta és bastant igual: cenacles, recerca de feina, activitat cultural, classicisme, dues experiències amoroses, insatisfacció en l'amistat, que és, tanmateix, decisiva, etc.). Però mentre Fèlix fa l'efecte que s'integra (lúcid i madur), Lluís Llull es destrueix.

La possessió dels dos mons

La tercera etapa és la que comprendria la vida de l'iniciat: el seu triomf o el seu fracàs. Fins ara ja hem vist que, quan el novel·lista adopta una actitud crítica enfront de la societat, el triomf de l'heroi és impossible, si no és al preu de la integració (el grau de la qual pot variar): és el cas del protagonista d'*Alta comèdia*, de Jordi Coca²² (on trobem una fugida a Venècia, com a *Onades sobre una roca deserta*, de Terenci Moix).²³ Una actitud intermèdia seria la de Dimas Ricardell, que torna, però es disposa a lluitar per tal d'aconseguir un canvi de la situació establerta al seu país; la de Fèlix, que es queda, però només per un any, i no ha perdut la seva lucidesa (comparable a la de Príam, integrat de bell antuvi); la de Mundeta III; la de Jordi Pinós o Oriol Puig-Reig. En canvi, opten per la fugida o el suïcidí: Lluís Llull, a *Rera els turons del record*; Bruno Quadreny i Jordi Llovet, a *El*

22. Jordi COCA, *Alta comèdia* (Barcelona, Pòrtic, 1973).

23. Terenci MOIX, *Onades sobre una roca deserta* (Barcelona, Destino, 1969).

dia que va morir Marilyn; Anna Cerdà, a Abans del foc; i Pere Caimari i Jaume Picó, a Cròniques de la molt anomenada ciutat de Montcarrà. El cas de Joana Barceló és a part: esdevindrà sirena i mare-terra, origen d'una nova raça. Precisament perquè el darrer estadi d'aquesta etapa, la possessió dels dos mons, l'adquirit en el viatge i el que havia estat abandonat, ja l'he discutit abans (i amb ell els altres, encara que d'una manera obliqua), crec que es pot aturar l'anàlisi aquí.

En acabar

L'ús del mètode anomenat mític o arqueotípic permet, em sembla, una discussió de la temàtica de les obres literàries sense caure en cap particularisme ni generalització. Com-

parar la literatura amb la vida tampoc no seria cap sortida. I tanmateix ho hem fet. Hem reduït l'experiència acumulada en aquestes novel·les als trets essencials i recurrents, per tal d'extreure'n la càrrega d'«informació» que poden aportar al patrimoni comú de formes de vida, actituds morals i temes literaris. Ara com ara em sembla que l'anàlisi que he fet de les obres seleccionades pot ser efectiva, bé que parcial. Aquest assaig de lectura, per anar bé, hauria de ser acompanyat d'una anàlisi formal i de la interpretació i valoració de cada una de les obres tractades, feina que no m'ha semblat oportú de fer aquí, en benefici de la discussió temàtica. De moment, he procurat donar algunes bases per a una lectura més completa.

ENRIC SULLÀ

Consideració amb premi sobre l'assaig, per J. Murgades Barceló

A hores d'ara sembla ja un fet evident que, a un nivell d'anàlisi estrictament formal, la literatura catalana és perfectament equiparable, quan a la qualitat d'alguns dels seus autors i moviments, a la millor literatura produïda en les grans llengües de cultura. No per això, tanmateix, deixa d'evidenciar aquesta mateixa literatura catalana contemporània, sotmesa als criteris d'anàlisi sociològica, les radicals anomalies de base en què té lloc la seva gestació i desenvolupament. La concessió de premis literaris exemplifica, per les seves implicacions en un context d'interessos —socials, econòmics, polítics— molt més ampli que els merament culturals, algunes d'aquestes situacions anòmales. La finalitat de tot premi literari és, en principi, doble. Servir, d'una banda, de plataforma de llançament eficaç per als escriptors i llurs obres i, d'altra, fomentar la creació d'un públic consumidor i, subsidiàriament, lector. L'acostament dels uns i dels altres redunda en benefici dels promotors de premis, els editors, i els confirma positivament en el seu paper d'intermediaris. El premi compleix la missió per a la qual s'ha instituït. Paral·lelament a aquest fet, s'entén que tot premi no manipulat per i al servei d'uns interessos econòmics considerables (com és el cas de molts premis concedits en l'àmbit de llengües majoritàries, on sovint s'imposa una mercantilització del producte de cara a promoure el seu consum massiu) i que, d'altra banda, no es vegi prèviament condicionat per les directrius inflexibles d'una política cul-

tural determinada (com és ara la d'alguns països socialistes), ha de disposar en justa lògica d'un marge de llibertat prou ampli com per esdevenir un exponent indicatiu de l'estat de la producció cultural i, concretament, del gènere al qual s'atorga. Arribats aquí, i a partir d'aquest esquema breument esbossat, cal preguntar-se, en primer lloc, sobre el rendiment assolit pels premis literaris concedits en l'àmbit cultural català, tant pel que fa al potenciament d'autors i de públic com a la consolidació del negoci editorial, i, en segon lloc és útil també de plantejar-se fins a quin punt aquests premis, no influenciats —si més no, en la mateixa mesura— per uns condicionants de mercat o de partit com els al·ludits, constitueixen un índex rellevant del que coetàniament s'escriu.

La tasca de respondre amb un mínim d'objectivitat i solvència a una qüestió tan genèrica i complexa correspondria, certament, a un estudi enfocat des de les perspectives de la sociologia literària, que extragués uns resultats operants a partir de la interpretació sistemàtica de dades quantitatives i qualitatives. En tant que no disposem d'un treball d'aquesta índole, que fóra tan aclaridor per entendre el paper efectiu que han jugat els premis literaris en la represa i continuació del fet cultural de postguerra, resulta interessant d'examinar a títol monogràfic i provisional la significació i trajectòria d'alguns d'aquests premis en concret. Sobretot si tenim en compte que de la seva anàlisi no tan sols s'extreuen conclusions exclusivament referides a